

# LA ESCRITURA DEL TERRITORIO AMERICANO

CARLOS MATA INDURÁIN,  
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
Y MARTINA VINATEA (EDS.)



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2019

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA», 58. SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI), 14

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW  
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE  
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)  
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)  
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)  
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)  
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)  
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)  
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)  
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)  
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)  
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,  
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)  
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)  
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)  
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Financed by the Leading House for the Latin American  
Region (project «Latin American Humboldtianism:  
Scientific Expeditions and Their Impact in Latin American  
Linguistic and Literary Thought», SMG1721).

ISBN: 978-1-938795-61-9

Depósito Legal: M-28010-2019

New York, IDEA/IGAS, 2019

## CÓDIGOS DE LA RISA EN LOS FESTEJOS TEATRALES DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ<sup>1</sup>

*Celsa Carmen García Valdés*  
*Universidad de Navarra, GRISO*

Los filósofos griegos Demócrito y Heráclito se han convertido en metáfora de las dos reacciones contrapuestas que el ser humano puede adoptar ante un mismo hecho. Heráclito, según la tradición, lloraba viendo las locuras de los hombres; Demócrito reía ante las mismas locuras. Los dos filósofos en sus opuestas actitudes son representados por Alciato en el emblema *In vitam humanam*<sup>2</sup> y los testimonios de este tema en la literatura española son innumerables<sup>3</sup>.

Diógenes Laercio relata en la vida de Tales de Mileto el episodio en que el filósofo intentaba contemplar los astros y cayó, sin darse cuen-

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto «Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro» (FFI2017-82532-P) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (MICIIN/AEI/FEDER, UE).

<sup>2</sup> Alciato, *Emblemas*, emblema CLI, p. 193.

<sup>3</sup> Algunos ejemplos: Lope, *La Dorotea*, p. 393: «¿Qué os puede haber sucedido, que de un Heráclito venís hecho un Demócrito?»; Gracián, *Criticón*, I, p. 178: «el Llanto y la Risa, cuyos atlantes eran Eráclito y Demócrito»; I, p. 241: «yo más quiero reír con Demócrito que llorar con Heráclito»; II, 8: «Tan igualmente parece que ríe con Demócrito los devaneos de la criatura como llora con Heráclito la ingratitud a su Creador». Pueden verse otros textos en el amplio trabajo de García Gómez, 1984.

ta, en un pozo. Una vieja que pasaba se burló del sabio que pretendía conocer el cielo e ignoraba los accidentes del camino que tenía a los pies<sup>4</sup>. Platón en el *Téeteto* pone en boca de Sócrates la misma anécdota referida a Tales y reemplaza la befa de la vieja por la risa de una sirvienta tracia<sup>5</sup>. Aunque Sócrates aprovecha la anécdota para remarcar que la postura del hombre que cultivaba la ciencia y la racionalidad parecía condenada desde el inicio mismo a provocar la risa del vulgo, la he traído a colación con el propósito de hacer ver que lo que a unos hace reír a otros hace llorar. Y esto en todas las épocas<sup>6</sup>.

Nicanor Bolet Peraza, escritor costumbrista venezolano, escribió un relato poco conocido, dedicado a un teatro que funcionó en Caracas hacia el año 1800, llamado el Teatro de Maderero<sup>7</sup>. Cuenta que en ese teatro se escenificaba todas las Semanas Santas la Pasión de Cristo hecha por actores locales venezolanos, y se trataba de un espectáculo cómico. A ningún pueblo se le ha ocurrido contar la Pasión de Cristo de una forma cómica, ya que el tema no debería hacer reír a nadie, pero a los caraqueños les causaba risa. Bolet Peraza analiza este hecho en el relato y se pregunta si no sería que los caraqueños eran unos blasfemos o unos irreverentes. Pero no, concluye, no era eso, no era que la gente se riera de Cristo, ni de la Virgen, ni de ninguno de los personajes que intervienen en la Pasión; la gente caraqueña se reía de que un actor venezolano hiciera el papel de Cristo, es decir, les producía risa que un local, un vecino, un coterráneo, interpretara tan sublime papel. Si lo hubiese interpretado un actor español, o un sueco, no hubiese causado ninguna gracia.

<sup>4</sup> Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, en *Biógrafos griegos*, p. 1145.

<sup>5</sup> Platón, *Diálogos*, pp. 114-115: «Este [Tales], cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo, al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de las que tenía delante y a sus pies. La misma burla podría hacerse de todos los que dedican su vida a la filosofía».

<sup>6</sup> La anécdota ha dado título a dos estudios de Hans Blumenberg (1983, pp. 5-14; 1988, pp. 9-13 y 37-45), en los que analiza el mito perenne del destino, en primera instancia cómico y más tarde trágico, que aguarda a los cultores del pensamiento teórico en su relación con la sociedad, dependiendo de la interpretación que se le dé en cada época: contemplación creadora o devaneo estéril del intelecto. Particular interés tienen para nosotros las páginas dedicadas a la comicidad.

<sup>7</sup> Bolet Peraza, 1963, pp. 13-23.

Y más cerca de nuestros días, en un artículo sobre los espectáculos televisivos que pretenden hacer reír el coordinador de guiones de Televisión Española, Diego San José, afirma que crecen las dificultades para hacer reír a los espectadores. Para que el espectador ría con un *sketch* de un minuto se requiere un día de trabajo de todo un equipo y un folio de texto como guión. Sin un buen guión ningún actor puede lucirse ni arrancar una carcajada del público. Incluso deben tener en cuenta de qué día de la semana se trata. Los viernes el espectador está más predispuesto a reírse porque empieza el fin de semana. Algo que no falla nunca: hablar de la muerte o de algún tema tabú.

De los tres recursos que, según Gadamer, se emplean para acceder a la plenitud del significado: *subtilitas intelligendi* (alcanza la comprensión del texto), *subtilitas explicandi* (consagrada a interpretarlo) y *subtilitas applicandi* (instrumento que hace posible la translación del texto a las circunstancias contemporáneas del lector o del exégeta)<sup>8</sup>, habría que pensar, en el caso del estudio de los códigos de la risa en obras áureas, en una rehabilitación plena de esta última, de la *subtilitas applicandi*: trasladar el texto a las circunstancias contemporáneas del lector o espectador, cosa bastante difícil y más si, como en el caso de sor Juana, se trata de escritores en los que el mestizaje cultural es obvio.

Los mestizajes, con su complejidad, muy bien estudiada por Serge Gruzinski, en *El pensamiento mestizo*, «proporcionan el privilegio de pertenecer a muchos mundos en una sola vida»<sup>9</sup>. Por otra parte, un mismo autor transita de un sistema cultural a otro en obras distintas o incluso en el interior de una obra misma: caso paradigmático es el de Quevedo, pero hay muchos más. En Quevedo encontramos ambas posturas ante un mismo tema, por ejemplo ante la brevedad de la vida del hombre, por una parte los poemas del *Heráclito cristiano* o la prosa de *La cuna y la sepultura*, y por otra los poemas satíricos y burlescos. No son actitudes simultáneas. Hay un tiempo para cada cosa, como dice el *Eclesiastés*, 3, 1-8: «*Omnia tempus habent. Et suis spatiis transeunt universa sub caelo [...] tempus flendi, et tempus ridendi; tempus plangendi, et tempus saltandi*». «Todo tiene su tiempo y todo cuanto se hace debajo del sol tiene su hora [...] tiempo de llorar y tiempo de reír; tiempo de

<sup>8</sup> Gadamer, 1965.

<sup>9</sup> Gruzinski, 1999, p. 316.

lamentarse y tiempo de danzar», y como dice don Quijote a Sancho: «Sancho, Sancho —respondió don Quijote—, tiempos hay de burlar, y tiempos donde caen y parecen mal las burlas» (*Quijote*, II, 9).

Aunque en este trabajo voy a centrar el análisis de la comicidad de sor Juana en los festejos teatrales, la vis cómica de la poeta mexicana se extiende por gran parte de su poesía, en la que menudean pasajes ingeniosos, irónicos o jocosos. Incluso sus poemas serios están entreverados de burlas y de gracejos, pero es que también escribió atrevidas composiciones enteras de carácter burlesco, muestra de su capacidad para acometer todos los géneros en boga. Es autora de varios epigramas que tienen por blanco a una fea presumida, a un aristócrata borracho, o de aquel en el que contesta a uno que aludió a su bastardía:

El no ser de padre honrado,  
fuera defecto a mi ver,  
si como recibí el ser  
de él se lo hubiera yo dado.  
Más piadosa fue tu madre,  
que hizo que a muchos sucedas:  
para que, entre tantos puedas  
tomar el que más te cuadre<sup>10</sup>.

Clarificadoras son las páginas que dedica Paz al análisis de la sor Juana llana e irónica, después del estudio de sus poemas amorosos, morales, fúnebres, donde «lo solemne y lo sentencioso son los vestidos de ceremonia»<sup>11</sup>. Las conocidas redondillas de la sátira contra los hombres son un ejemplo del conceptismo innato de sor Juana<sup>12</sup>.

Para analizar los mecanismos de la comicidad en los dos festejos teatrales que escribió sor Juana, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, esta última en colaboración con Juan de Guevara, además del contexto que pide la *subtilitas applicandi*, habrá que tener presente que se trata de textos dramáticos que tienen por finalidad la representación.

Sor Juana escribió *Los empeños de una casa* por encargo de don Fernando Deza, contador del virreinato, en cuya casa-palacio se representó el 4 de octubre de 1683, como homenaje al virrey conde de Paredes, y

<sup>10</sup> Sor Juana, *Obras completas*, II, pp. 9-10. En un trabajo anterior (García Valdés, 1991a, pp. 375-376) me ocupó con mayor extensión de la poesía jocosa de sor Juana.

<sup>11</sup> Paz, 1982, pp. 395-404. La cita en p. 395.

<sup>12</sup> Según señala Cossío, 1952. Lo menciona Paz, 1982, p. 399, nota 8.

también para celebrar la entrada pública del nuevo arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas. Equivale a decir que sor Juana escribió una obra que iba a ser representada ante los virreyes y un público de altos cargos civiles y eclesiásticos junto a lo más granado de la aristocracia mexicana. Lo mismo que sucede con *Amor es más laberinto*, encargada a sor Juana para festejar el primer cumpleaños que el recién llegado virrey conde de Galve celebraba en la capital del virreinato. En este caso conocemos el dato de que fueron espectadores de la representación dos virreyes con sus respectivas esposas y damas de la corte, pues además del virrey entrante se hallaba presente el virrey saliente, conde de la Monclova, que aún no había partido para su nuevo destino como virrey del Perú<sup>13</sup>.

*Los empeños de una casa* tiene gran interés desde el punto de vista de la fiesta teatral barroca ya que nos ha llegado con todos los elementos que la componen: la comedia que da título al festejo, la loa introductoria, tres canciones y dos sainetes: el *Sainete primero de palacio* representado entre las jornadas primera y segunda de la comedia y el *Sainete segundo*, así se titulan, entre la segunda y la tercera, cerrando el espectáculo el *Sarao de cuatro naciones*, como fin de fiesta. Se trata, pues, de uno de los contados casos en que conocemos en su totalidad el contexto espectacular en que se representó la comedia, con la particularidad de que las piezas cortas fueron escritas por la misma autora para ese fin y están, por ello, tan plenamente integradas en el conjunto dramático de la representación que son difícilmente aislables de la unidad que forma el «texto teatral»<sup>14</sup>.

En el ejercicio de búsqueda de fuentes se relaciona *Los empeños de una casa* con *La discreta enamorada* de Lope, sin demasiados argumentos, y se piensa en Calderón por la semejanza con el título de *Los empeños de un acaso*. No hay duda de que sor Juana leía a Lope de Vega y a Calderón. Pero también demuestra conocer las obras de su compatriota Ruiz de Alarcón, de Cervantes e incluso de Lope de Rueda<sup>15</sup>. Desde luego su escenografía es extremadamente elaborada, con interiores suntuosos, jardines visibles a través de las rejas, música y cantos. La acción de *Los*

<sup>13</sup> En García Valdés, 1991b, pp. 659-672, y en la introducción que precede a mi edición de los festejos completos de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* (2010, pp. 53-73), pueden verse datos y bibliografía sobre autoría y circunstancias de tiempo y lugar de la representación de estas comedias y obras breves.

<sup>14</sup> Ver a este respecto García Valdés, 2010, p. 53, notas 120-121 y p. 59, nota 133.

<sup>15</sup> García Valdés, 2010, p. 69.

*empeños de una casa* se sitúa en una casa palacio de Toledo; *Amor es más laberinto* en el palacio del rey Minos de Creta. En este sentido sus obras dramáticas son representación de una sociedad refinada.

Pero sor Juana es también la autora de numerosos villancicos compuestos para ser representados en la iglesia con motivo de fiestas religiosas en los que intervienen diversos tipos populares, con sus modalidades lingüísticas. Sirva de ejemplo el villancico del III Nocturno del juego para san Pedro Nolasco (1677), donde un negro portorriqueño alegra la fiesta cantando «al son de un calabazo»:

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;  
que donde ya Pilico, escrava no quede!  
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,  
que donde ya Pilico, no quede escrava!<sup>16</sup>

Quiero decir con esto que sor Juana no debe ser contemplada solamente como una escritora del Barroco; en sus fuentes pesan los grandes escritores del siglo XVI español. Si la clase alta representada en sus comedias se complica la vida con cuestiones de amor y celos siguiendo el patrón barroco, la clase baja, los criados, sigue el modelo del teatro del quinientos, cerca de Lope de Rueda. En este sentido *Los empeños de una casa* presenta una singular ambivalencia: es un espejo de la sociedad cortesana ante la que la comedia se representa y al mismo tiempo es caricatura y crítica de esa sociedad, precisamente por medio de los personajes populares, los criados en los que la palabra es decisiva como recurso de comicidad en contraste con el lenguaje de sus señores, tan falto de vigor que resulta falso e irreal. Y con la palabra, es esencial el gesto.

En *Los empeños de una casa* abunda el humor verbal. Por ejemplo no solo juega la autora en el título con el de *Los empeños de un acaso* de Calderón, sino que en la loa hace decir al personaje llamado precisamente Acaso:

Del Acaso una sentencia  
dice que se debe hacer  
mucho caso, pues el ser  
pende de la contingencia.  
Y aun lo prueba la evidencia,  
pues no se puede dar paso  
sin que intervenga el Acaso;

<sup>16</sup> Sor Juana, *Obras completas*, II, p. 39.



y no hacer de él caso fuera  
grave error, pues en cualquiera  
caso, hace el Acaso al caso<sup>17</sup>.

Gran parte del humor de la comedia descansa sobre el descaro del gracioso Castaño en las réplicas a Carlos, su amo. Cuando este, que desconoce el paradero de su amante Leonor, cree haberla visto en la casa, centro de todos los enredos y equívocos de la comedia, Castaño le responde con un refrán que deja mal parada a la dama: «Aqueso será, señor, / que quien bueyes ha perdido...». Y ante la insistencia de Carlos, replica:

¿A Leonor? ¿Haslo soñado?  
¿Hay tan grande bobería?  
Yo por loco te tenía  
pero no tan declarado.  
De oírlo solo me espanto.  
Señor, vete poco a poco;  
mira, muy bueno es ser loco,  
mas no es bueno serlo tanto<sup>18</sup>.

En *Amor es más laberinto*, basada en el mito de Teseo, son las insolentes salidas verbales de Atún, criado de Teseo, para mofarse del rey Minos las que provocarían la risa. Al inicio de la jornada segunda, en un diálogo entre el rey y Tebandro, el monarca lleno de furia grita: «¡Muera Teseo!». Atún, que se encuentra al paño, contesta, como si hablara al público: «¡Horrendo disparate! / Este, no hay que dudar, que es fiero mate!». Los apartes jocosos continúan en escalada hasta tocar tangencialmente un elemento del mito, oprobioso para Minos:

REY	De cólera en mi enojo no sosiego; todo soy iras, todo rayos.
ATÚN	¡Fuego!
TEBANDRO	Tu majestad procure divertirse.
ATÚN	Déjelo, y más que llegue a consumirse, que con aqueste rey tan aturdido, el secreto sabré del consumido <sup>19</sup> .

<sup>17</sup> Sor Juana, loa de *Los empeños de una casa*, p. 119, vv. 252-261. Cito los textos de los festejos de sor Juana por mi edición de 2010, indicando número de página y de versos.

<sup>18</sup> Sor Juana, *Los empeños de una casa*, p. 189, vv. 1143-1150.

<sup>19</sup> Sor Juana, *Amor es más laberinto*, p. 385, vv. 1319-1324.

Aunque en ninguno de los testimonios que he manejado para la edición crítica de esta pieza se encuentra, yo me atrevería a proponer la lectura de «el consentido» en vez de «el consumido», pues el secreto a que se alude es nada menos que el vergonzoso adulterio de Pasifae, esposa de Minos, con el toro de Creta, fruto del cual nació el monstruo Minotauro. Y de *consentido* es bien conocida su acepción de «marido paciente». Claro está que habría que ver qué significado tenía *el consumido* en ese momento y en México. Según el *Diccionario de Autoridades* «algunas veces se entiende por el miserable, mezquino y desdichado». En cualquier caso, parece mucho atrevimiento por parte de Atún y quizá aluda a algún dicho o facecia del tipo «el secreto de Anchuelos», que explica Covarrubias como la noticia que nos dan pidiendo que se guarde el secreto cuando ya es un asunto público.

Sentido cómico tendrían las alusiones al *Quijote*, y más en boca del gracioso cuando hace referencia en la trama de la obra al retablo de Maese Pedro: «Iré a avisar a Marsilio / que se le va Melisendra»; o cuando el mismo criado invoca:

¡Oh tú, cualquiera que has sido!;  
 ¡oh tú, cualquiera que seas,  
 [...]
 inspírame alguna traza  
 que de Calderón parezca  
 con que salir de este empeño!<sup>20</sup>

versos de resonancias cervantinas<sup>21</sup> que parecen parodiar las invocaciones de las novelas de caballería: «¡Oh, tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar ser cronista de esta peregrina historia!, ruégote que no olvides de...» (*Quijote*, II, 2).

Gran parte de la comicidad verbal se fundamenta en los juegos dilógicos:

CARLOS	Si en belleza es sol Leonor, ¿para qué afeites quería?
CASTAÑO	Pues si es sol, ¿cómo podía estar sin el resplandor? <sup>22</sup>

<sup>20</sup> Sor Juana, *Los empeños de una casa*, pp. 252-253, vv. 2390-2396.

<sup>21</sup> En Schmidhuber, 2005, p. 113 pueden verse otras menciones de la obra cervantina en sor Juana Inés de la Cruz.

<sup>22</sup> Sor Juana, *Los empeños de una casa*, p. 191, vv. 1175-1178.

Juego de palabras con los significados de *resplandor*: «Llaman las mujeres resplandor cierta especie de albayalde con que se afeitan» (Cov.) y «luz muy clara que arroja o despide el sol». O los versos en que Castaño, ante el miedo de que le prenda la justicia, pide a una dama que le esconda debajo de las basquiñas; su amo le reprende y él replica:

CARLOS	¡Calla, necio!
CASTAÑO	¿Pues será
	la primer vez, si lo miras,
	esta, que los sacristanes
	a los delincuentes libran? <sup>23</sup> ,

jugando con el doble significado recogido en el *Diccionario de Autoridades* de la palabra *sacristán*: «ministro destinado en las iglesias para ayudar al cura» y que como tal podía facilitar a los delincuentes perseguidos el acogerse a sagrado, y «ropa interior, que usaban las mujeres, con unos aros de hierro pendientes de unas cintas, que se ataban a la cintura; estos venían en aumento hacia abajo, a fin de ahuecar las basquiñas o vestidos que ponían sobre ellos».

Este tipo de dilogías son muy numerosas y con seguridad harían más gracia a los espectadores de la época, que conocían bien esas dobles acepciones, que a lectores de hoy, necesitados de la aclaración en notas al texto.

En *Amor es más laberinto* los criados Atún y Racimo juegan repetidamente con sus nombres. Atún, criado de Teseo, que debe servir junto con su amo de alimento al Minotauro, bromea descuidado porque él es pescado y el monstruo se alimenta de carne (vv. 886-895); o cuando recibe un coscorrón de su amo y le advierte que tenga cuidado que es atún y no pulpo que deba ser ablandado a golpes (vv. 2473-2476); o cuando, jugando con su nombre, le dice a la criada Laura que quiere ser escabeche aderezado con su laurel (vv. 977-980). Racimo, con un amo de nombre Baco, tiene muy fáciles las salidas ingeniosas. Sor Juana no duda en crear, con un fin humorístico, neologismos como *infantarse*, para indicar la pretensión de Atún de ascender en la clase social, pasando de lacayo a infante: «¿Estas llamas necedades: / pretender, sea como fuere, / desde lacayo infantarme?» (vv. 1540-1542); *minotaurar* con el sentido de ‘entregar a alguien al Minotauro’: «¡Por Dios que es lindo!: / que otra vez nos minotaure» (vv. 1589-1590); *lidorear*, ‘tratar a uno como sirviente de Lidoro’: «¿Qué mal puede estarme a mí / que aqueste me

<sup>23</sup> Sor Juana, *Los empeños de una casa*, p. 154, vv. 589-592.

lidoree?» (vv. 1433-1434). Recurso que también encontramos en *Los empeños de una casa*, vv. 2059-2061: «que dejas a aqueste necio / mucho peor que endiablado, / encuñado *in aeternum*»; v. 2486: «Vaya, pues, de dameraía» con el significado de «el gremio de las damas de Palacio», que sor Juana utiliza también en uno de sus romances (*Obras completas*, I, p. 97); «¡Oiga lo que leonorea» (v. 2507), sobre Leonor. Recurren al mismo procedimiento los graciosos de Calderón y de Moreto<sup>24</sup>.

La más eficaz de las escenas cómicas se encuentra en *Los empeños de una casa* en una especie de entremés intercalado en la jornada tercera. Carlos envía a su criado Castaño con una nota para el padre de Leonor. El criado, a fin de no ser reconocido por la justicia, se viste con ropas de Leonor. Pero Castaño, como tantos graciosos del teatro barroco, rompe la convención y recuerda el carácter lúdico (“teatral”) que la situación tiene: se sale del marco de la representación y marca los límites del juego dramático. Directamente, delante del público, se quita primero sus propias ropas, poniendo énfasis en el cambio visual: «Vayan estos trapos fuera», y a continuación se va poniendo ordenadamente las prendas femeninas, haciendo sabrosos comentarios:

¿Habrà en Toledo tapada  
que a mi garbo se parezca?  
[...]  
Lo primero, aprisionar  
me conviene la melena,  
porque quitará mil vidas  
si le doy tantica suelta.  
[...]  
Ahora entran las basquiñas.  
¡Jesús, y qué rica tela!  
No hay duda que me esté bien,  
porque como soy morena  
me está del cielo lo azul.  
[...]  
Es cierto que estoy hermosa.  
¡Dios me guarde, que estoy bella!  
Cualquier cosa me está bien,

<sup>24</sup> En *La vida es sueño*, *segismundasteis* (v. 2273); en *El desdén, con el desdén* (vv. 2146-2148), *cintiar*, *laurear*, *fenisar* y *dianar*, sobre Cintia, Laura, Fenisa y Diana, respectivamente; ya Lope de Vega en *La Dorotea*, p. 397, llama a Fernando *el Doroteánico* «porque ha venido los desdenes de Dorotea».

porque el molde es rara pieza.  
 Quiero acabar de aliñarme,  
 que aún no estoy dama perfecta.  
 Los guantes: aquesto sí,  
 porque las manos no vean.  
 [...]

El manto lo vale todo,  
 échomele en la cabeza.  
 ¡Válgame Dios! Cuánto encubre  
 esta telilla de seda (vv. 2406-2457).

Todo esto acompañado de la correspondiente gestualización. Por otra parte, Castaño consciente de que no se está disfrazando en una habitación privada, sino en un escenario, ante los espectadores, se dirige a las damas presentes pidiéndoles opinión, anulando así hábilmente toda separación entre ficción y realidad: «¿Qué les parece, señoras, / este encaje de ballena?» (vv. 2440-2441). O, incluso, presuponiendo los comentarios del propio público:

Dama habrá en el auditorio  
 que diga a su compañera:  
 «Mariquita, aqueste bobo  
 al Tapado representa» (vv. 2468-2471).

Con alusión al personaje popular en México que con un falso nombramiento se había hecho pasar por otro.

La completa ruptura de la ilusión teatral llega cuando desengaña a los espectadores de lo que creen estar viendo, permitiéndose una alusión directa al virrey:

Pues atención, mis señoras,  
 que es paso de la comedia;  
 no piensen que son embustes  
 fraguados acá en mi idea,  
 que yo no quiero engañarlas,  
 ni menos a Vuexcelencia (vv. 2472-2477).

Todavía ensaya en escena los movimientos y gestos que debe adoptar como dama:

Vaya, pues, de damería:  
 menudo el paso, derecha

la estatura, airoso el brío;  
 inclinada la cabeza,  
 un sí es no es, al un lado;  
 la mano en el manto envuelta;  
 con el un ojo recluso  
 y con el otro de fuera;  
 y vamos ya, que encerrada  
 se malogra mi belleza (vv. 2486-2495).

Ya está dispuesto para irse:

Ya estoy armado, y ¿quién duda  
 que en el punto que me vean  
 me sigan cuatro mil lindos  
 de aquestos que galantean  
 a salga lo que saliere,  
 y que a bulto se amartelan,  
 no de la belleza que es,  
 sino de la que ellos piensan? (vv. 2478-2485).

Y eso es exactamente lo que sucede con Pedro, personaje vanidoso y pomposo hasta la saciedad en toda la pieza, que pretende a Leonor contra su voluntad y a sabiendas de que ella ama a Carlos. Cuando Castaño va a salir, ya vestido de mujer, se encuentra con Pedro. Ver la ropa de Leonor es bastante en su necedad para que crea que es Leonor y comienza con sus cansados requiebros. Castaño, a fin de que no le descubra, decide seguirle la corriente. Y comienza un diálogo en el que el gracioso, superando el miedo inicial, aprovecha la situación para burlarse del obtuso pretendiente y lo hace con un lenguaje plebeyo, vulgar, que contrasta vivamente con el irreal empleado por Pedro en sus galanteos:

Don Pedro, negar quisiera  
 la causa porque me voy,  
 pero ya decirla es fuerza:  
 yo me voy porque me mata  
 de hambre aquí vuestra miseria;  
 porque vos sois un cuitado,  
 vuestra hermana es una suegra,  
 las criadas unas tías,  
 los criados unas bestias;  
 y yo de aquesto enfadada,  
 en casa una pastelera

a merendar garapiñas  
voy (vv. 2547-2559).

Pedro extraña el estilo y piensa que Leonor se finge necia para desanimarle, pero él sigue acosando y no la deja irse:

¡Notable aprieto, por Dios!  
Yo pienso que aquí me fuerza.  
Mejor es mudar de estilo  
para ver si así me deja (vv. 2610-2613).

Para quitárselo de encima, Castaño cambia de registro lingüístico y le promete que esa misma noche será su mujer ya que lo que más desea es tener «un muchacho / para que herede la hacienda». Sor Juana se burla de la actitud de los hombres que se enamoran “a bulto” y, de paso, de las inverosímiles y estereotipadas situaciones de la comedia de capa y espada. Castaño, al ridiculizar las declaraciones amorosas de Pedro y convidarle a que pase de las palabras a las obras elabora una parodia sistemática de los convencionalismos de la comedia de enredo. Sor Juana se mofa de las convenciones de la comedia exagerando esas mismas convenciones.

Después de esto, hilarante tenía que resultar para los espectadores, al final de la comedia, la escena con el desenlace feliz propio de la comedia de enredo, cada oveja con su pareja, en que Pedro, en la actitud arrogante que le caracteriza, se dispone a disfrutar de su triunfo proclamando ante todos su compromiso matrimonial y descubre abochornado que aquella Leonor con la que ha entrelazado amoroso sus manos, no es otra que el criado Castaño disfrazado de mujer.

Con la comicidad de esas escenas sor Juana transforma una comedia de enredo e intriga en una lograda caricatura del género, pero también de las convenciones sociales y de relación de sexos de la sociedad de la época.

En menor escala, la ironía metateatral, la autorreferencialidad de saberse teatro, también se emplea en *Amor es más laberinto*, logrando cierta comicidad en los comentarios de los graciosos sobre sus propios roles, con la técnica de la interrupción de la ficción teatral. Racimo tiene una escena en la que se dirige directamente al público con un parlamento que inicia: «Yo tengo un amo, señores» para explicar a los espectadores sus dificultades laborales. Se quejan los graciosos del corto papel que tienen en la obra. Racimo dirá cuando va a finalizar la primera jornada y aún no ha dicho esta boca es mía: «Yo me voy a desquitar / de lo mucho que he callado, / pues he salido al tablado / a solamente callar»

(vv. 761-764). Atún, al finalizar la obra en cuya jornada tercera ha tenido escasas intervenciones, exclama: «Aquí entro yo. / ¡Gracias a Santa Lucía / que tengo lugar de hablar!», con una chistosa apelación a una santa patrona de la vista y no de la lengua.

Lograda está la comicidad en el *Sainete segundo* del festejo *Los empeños de una casa* que, además de ser pieza animada y de fino humor, resulta de gran interés para el estudioso por las varias referencias que contiene a la vida teatral y a la vinculación de sor Juana con otros autores dramáticos. Los personajes son actores que fingen silbar la misma comedia a que pertenece el sainete, es decir, *Los empeños de una casa*. El humorismo es enteramente verbal, con retruécanos y analogías ingeniosas.

Arias y Muñiz, actores cuyos nombres parece que responden a personajes reales, mientras descansan, critican la comedia que se está representando: las jornadas han sido excesivamente largas, los versos forzados, y, en fin, la obra «tan larga y tan sin traza» que se compadecen del engaño que sufrió Deza, en cuya casa se representa; más le valía «si quería hacer festejo a Su Excelencia, / escoger, sin congojas, / una de Calderón, Moreto o Rojas», alusión literaria en la que sor Juana manifiesta humorísticamente su admiración por el teatro español.

Las murmuraciones recaen a continuación sobre el autor del festejo: «un estudiante / que en las comedias es tan principiante, / y en la poesía tan mozo, / que le apuntan los versos como el bozo». Así hablan de un tal Acevedo a quien la crítica ha sido unánime en identificar con Francisco de Acevedo, autor de la comedia hagiográfica *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. En lo que los críticos no están tan acordes es en el tono o en la intención con que sor Juana alude a Acevedo atribuyéndole la autoría de *Los empeños de una casa*. Para Salceda, «el sainete tiene un tono de burla afectuosa»; para otros, sor Juana pretende ridiculizar en el sainete al autor de *El pregonero*<sup>25</sup>.

Dejando de lado la escena propia de payasos en la que los actores se fingen mosqueteros para destruir a silbidos «esta comedia o esta patarata», como dicen, hay en este sainete, como ya señalaron Monterde y otros, un plano de interacción curiosamente complicado: una obra dentro de otra en la cual hay actores que fingen ser actores que silban la obra que están representando estos mismo actores, complicado todo por el hecho de que la autora atribuya la obra a otra persona y desarrolle un tejido de alusiones a personajes vivos, como Francisco de Acevedo o el

<sup>25</sup> Sor Juana, *Obras completas*, IV, p. XXVII.



alférez Andrés Muñiz, con quien se identifica uno de los actores del sainete, amigo de la familia de sor Juana y, probablemente, espectador del festejo, procedimiento ya comentado por algunos como prepirandeliانو<sup>26</sup>.

El humorismo de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* recae, en gran parte, en los criados mediante un largo catálogo de juegos de palabras, equívocos, neologismos burlescos, retruécanos, conceptos y agudezas que, unido a las situaciones escénicas y a la gestualización, provoca la risa (o sonrisa) del espectador. Pasajes cómicos que contrastan con otros de mayor tensión en los que la autora emplea un lenguaje más elevado e, incluso, enfático. Lo señaló Anita Arroyo:

El contraste entre lo serio y lo jocoso, que tan admirablemente supo explotar el teatro barroco, asume en sor Juana matices de ironía muy peculiares [...] el humor tiene un fondo de ironía y de discreta censura social que levanta su categoría<sup>27</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
- ARROYO, Anita, *Razón y pasión de Sor Juana*, México, Porrúa, 1952.
- BLUMEMBERG, Hans, *La caduta del Protofilosofo o la comicità della teoria pura*, Parma, Pratiche, 1983.
- BLUMEMBERG, Hans, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, Bolonia, Il Mulino, 1988.
- BOLET PERAZA, Nicanor, *Obra*, estudio preliminar de Augusto Germán Orihuela, Caracas, Academia Venezolana de la Lengua, 1963.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Ángel Basanta, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
- COSSÍO, José María de, «Observaciones sobre la obra de sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 32, cuaderno 135, 1952, pp. 27-48.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas*, ed. y estudio de Alfonso Méndez Plancarte (Tomos I, II y III) y Alberto G. Salceda (Tomo IV), México, Fondo de Cultura Económica, 1951-1957 (reimpr., 1976).

<sup>26</sup> Monterde, 1946, pp. 247-257.

<sup>27</sup> Arroyo, 1952, p. 273.

- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.
- GADAMER, Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1965.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel M., *The Legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Poesía lírica y épica del siglo xvii», en Felipe B. Pedraza (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana. I. Época virreinal*, Tafalla, Cénlit, 1991a, pp. 325-450.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «El teatro en los siglos xvi y xvii», en Felipe B. Pedraza (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana. I. Época virreinal*, Tafalla, Ediciones Cénlit, 1991b, pp. 599-681.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Introducción», en sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-105.
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, ed. de Miguel Romera Navarro, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1938.
- GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.
- LAERCIO, Diógenes, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, en *Biógrafos griegos*, Madrid, Aguilar, 1973.
- MONTERDE, Francisco, «Un aspecto del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista de Filosofía y Letras* (México), XI, 22, 1946, pp. 247-257.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PLATÓN, *Diálogos: Teeteto. Sofista*, trad., introd. y notas de Álvaro Vallejo Campos, Madrid, Planeta, 1999.
- SCHMIDHUBER, Guillermo, «Sor Juana Inés de la Cruz y *La gran comedia de La segunda Celestina*», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 105-118.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.



## Estudios Indianos, 14

Uno de los temas que más ha llamado la atención de la crítica americanista ha sido el papel que tuvo el imaginario europeo para construir en América un continente quimérico que reunía gran parte de las esperanzas y miedos del viejo mundo, así como sus proyectos de dominación colonial. Tal es el influjo de esta corriente que apenas hay estudio de importancia, desde el clásico de Todorov hasta los recientes trabajos imagológicos, que no lo recabe y que no examine cómo los europeos inventaron América o (y quizás aquí está el desarrollo más importante de los últimos años) cómo los americanos adoptaron y modificaron esta invención para potenciar sus propios intereses. Este volumen, *La escritura del territorio americano*, examina esta serie de quimeras europeas en su interacción con la realidad americana y a lo largo de diversos géneros literarios (la relación de viajes o de méritos, la crónica, la corografía, el teatro cómico, la filosofía, etc.) y artísticos (la pintura mural).

**Carlos Mata Induráin**, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario del GRISO (Universidad de Navarra) y del IDEA. Su investigación se centra en el Siglo de Oro español: comedia burlesca, autos sacramentales, Cervantes, Lope o Calderón, entre otros autores.

**Antonio Sánchez Jiménez**, Catedrático de Literatura Española en la Université de Neuchâtel (Suiza), es autor de varias monografías y ediciones críticas de textos áureos (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Eugenio de Salazar, poesía española y virreinal, Leyenda Negra, etc.).

**Martina Vinatea**, Doctora en Filología hispánica y en Historia, es Profesora principal de la Universidad del Pacífico (Perú) y Codirectora del Centro de Estudios Indianos (CEI) / Proyecto Estudios Indianos (PEI). Últimamente investiga sobre poesía conventual femenina y del Perú virreinal.



Universidad  
de Navarra

GRISO



instituto de estudios auriseculares



UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO